

- 6 P. Mies, „Sehnsucht von Göthe und Beethoven“, Beethoven-Jb. 1955/56, 112-119
- 7 Vgl. Th. H. Werner, „Beethovens Kompositionen von Goethes 'Nur wer die Sehnsucht kennt'“, Neues Beethoven-Jb. 2, 1925, 69. Vgl. auch die in Anm. 1 angegebene Studie, 163 f.
- 8 Vgl. J. Kramarz, „Das Rezitativ im Liedschaffen Franz Schuberts“, phil. Diss. Berlin 1959.
- 9 Vgl. H. Thürmer, „Zum Deklamationsproblem im Deutschen Sololied“, Colloquium amicorum, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, 586f.
- 10 O. von Essen, „Grundzüge der hochdeutschen Satzintonation“, Ratingen 1964.

Egon Voss

#### BEETHOVENS „EROICA“ UND DIE GATTUNG DER SINFONIE

Die „Eroica“ steht an einem besonderen Ort in der Geschichte der Sinfonie. Sie ist weder ein reiner Repräsentant der tradierten Gattung, noch ist sie als solcher gemeint. Sie bildet kein weiteres Exemplar, das die Gattung mehr oder weniger geistvoll oder auch kühn ausgreifend erfüllt; vielmehr setzt sie sich kritisch mit der Gattung auseinander, was bedeutet, daß sie sich von ihr in wesentlichen Momenten entfernt und der Tradition sich entgegenstellt. Es versteht sich von selbst, daß dabei auch das, was lediglich Erfüllung der Gattung ist, in verwandeltem Licht erscheint. Die tradierte Gattung ist der Hintergrund, von dem sich die „Eroica“ abhebt, nicht aber die Idee, die es zu erfüllen gilt.

Bemerkenswert ist zunächst, so äußerlich es erscheint, die außerordentliche Länge der Sinfonie. Es war denn auch diese Länge, die die Rezensenten rügten. Beethoven ging in der Druck-Ausgabe darauf ein, indem er schrieb, die Sinfonie sei in voller Absicht so lang angelegt; man solle sie daher am Anfang von Konzerten aufführen, damit ihr Spezifisches nicht der Aufmerksamkeit der Zuhörer entgehe<sup>1</sup>. Daß der Komponist Forderungen an den Hörer stellt, zeigt den besonderen Anspruch, den das einzelne Werk erhebt.

Mit der Länge hängt die Fülle der musikalischen Gedanken zusammen, der ungewöhnliche „Ideenreichtum“, dessen negativer Aspekt Unübersichtlichkeit ist. Der Sinfonie wurde daher Mangel an Klarheit und Einheit vorgeworfen, Mängel in Bezug auf Eigenschaften, die u. a. als zur Gattung der Sinfonie gehörend betrachtet wurden: Die Sinfonie als Gattung, die auf eine breite Zuhörerschaft ausgerichtet ist, muß sich aller Züge enthalten, die nur artifiziell und auf besondere Kennerschaft angewiesen erscheinen<sup>2</sup>.

Beethoven hält sich an die übliche Viersätzigkeit, ebenso an die gewohnte Abfolge der Sätze; an die Stelle des „Andante“ tritt jedoch ein Trauermarsch, eine Gattung, die zuvor zwar ihren Platz in der Oper, nicht aber in der Sinfonie hatte. Strengen Kunstrichtern mußte diese Vermischung der Gattungen mißfallen. Daß der Trauermarsch dann auch noch eine fugenartige Durchführung enthält, sich dabei vom Marschcharakter entfernt, mußte erst recht befremden<sup>3</sup>. An dritter Stelle des Zyklus erscheint ein Satz, der nicht einmal mehr an das traditionelle Menuett erinnert, wie noch das „Scherzo“ der 2. Sinfonie, und der sich vom Tanzcharakter total gelöst hat. Das Finale dagegen betont den Bezug zum Tanz, den der 3. Satz vermeidet, indem Beethoven einerseits ein Thema verwendet, das er zuvor schon als „Kontretanz“ und als Finale des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“ veröffentlicht hatte und als be-



kannt voraussetzen konnte<sup>4</sup>, und, indem er andererseits im g-moll-Mittelabschnitt auf einen ungarischen Werbetanz, den „Vérbunkos“<sup>5</sup>, anspielt. Freilich ist das Finale kein Tanzsatz. Bis heute gehen die Meinungen darüber, welchem Formschema es gehorche, auseinander. Ob man sich damit begnügt, eine Variationsreihe mit einigen Abweichungen vom Gewohnten festzustellen oder einen Rondoablauf konstatiert oder gar eine sonatenhafte Gestaltung vor sich zu haben glaubt, in allen Fällen geht man am Kern der Sache vorbei, der Form *sui generis* nämlich, die diesen Satz auszeichnet und in Gegensatz bringt zu den tradierten Vorstellungen vom Sinfonie-Finale. Die Komplexität des Satzes, die u. a. darin sich zeigt, daß die Deutungen als Variationenreihe, Rondo oder Sonate sämtlich partiell richtig sind, paßt nicht zum Kehraus. Auch der Gegensatz von Tanzmelodik und Fuge, simpel-naiver Variationstechnik im D-Dur-Flötenabschnitt und sonatenhafter Durchführung mit Abspaltung und Liquidationsprozeß am Ende der Fugati mußte den Hörer verwirren und läßt offen, worum eigentlich es sich handelt. Ein Hörer, während des Ablaufs in den Satz versetzt, hätte schwerlich zu sagen vermocht, daß er ein Sinfonie-Finale höre, während ihm das beim Schlußsatz einer Haydn'schen Sinfonie gewiß schnell deutlich gewesen wäre. Es ist darum nicht verwunderlich, daß gerade der letzte Satz der „Eroica“ von den zeitgenössischen Rezensenten am heftigsten attackiert worden ist<sup>6</sup>.

Der erste Satz folgt äußerlich der Sonatenform. Er ist aber nicht wie üblich zwei- bzw. dreiteilig, sondern hat vier Abschnitte. Zur Entsprechung von Exposition und Reprise gesellt sich die von Durchführung und Coda. Dabei hat der vierte Teil nach Ausdehnung und Inhalt ein Gewicht, daß sich die herkömmliche Bezeichnung „Coda“ verbietet.

Dieser 4. Teil greift die Durchführung wieder auf und das so deutlich, daß der Eindruck entsteht, als werde die Durchführung lediglich für die Reprise unterbrochen: Die Reprise erscheint als retardierendes Moment, nicht als Ziel der Entwicklung. Dieses Ziel liegt vielmehr in der Coda, die als Höhepunkt des Satzes zu gelten hat, Höhepunkt aber nicht im Sinne einer Apotheose von vorher Vorhandenem, sondern als Endpunkt einer Entwicklung: Erst in der Coda kommt das Hauptthema zu seiner endgültigen Gestalt, die nach Form wie Charakter deutlich von der des Anfangs unterschieden ist. Dort ein Viertakter ohne angemessene Fortsetzung, hier ein Achtakter; dort pastorale Ruhe - nicht umsonst prägt das Thema die „Intrada“ zu Mozarts „Bastien und Bastienne“<sup>7</sup> -, hier vorwärtsdrängender Elan, der eine dreimalige Wiederholung der neugewonnenen Themengestalt erzwingt und nur durch eine breite Kadenz aufgefangen werden kann. Durchführung und Reprise sind Zwischenstationen: Die Durchführung erbringt die für die endgültige Fassung wesentliche Sequenz auf der Dominante, die Reprise - nach einer versteckten Andeutung in der Durchführung - melodisch das Verharren auf dem Quintton im vierten Takt des Themas.

Zum Gesichtspunkt der finalen Entwicklung gehört auch das in der Durchführung neu auftretende Thema, das oft in völliger Verkennung seiner Funktion als „Episode“<sup>8</sup> bezeichnet wird. „Episode“ ist es nur, sofern man einen regelrechten Sonatensatz annimmt. In Wahrheit ist es das eigentliche Gegenthema zum Hauptthema, das jedoch nicht wie üblich von Anfang an da ist, nämlich schon in der Exposition, sondern zu dem die Entwicklung erst hinführt. Andererseits ist der spektakuläre Eintritt dieses Themas der Peripetie des Dramas verwandt; das neue Thema bedeutet die Wende zur endgültigen Gestalt des Themas, die freilich nicht mehr in der Durchführung, sondern erst in deren Fortsetzung, der Coda, erreicht wird.

Während der Eintritt des neuen Themas kaum eindeutiger sein könnte, hat Beethoven die Einleitung der Reprise ins Zwielicht gerückt. Es ist bemerkenswert, daß die zeitgenössische Kritik sich nicht an der berühmt-berüchtigten Hornstelle, vier Takte vor Beginn der Reprise, stieß. Sie wäre dazu angetan gewesen, die Kritiker auf den



Plan zu rufen; denn sie stellt am deutlichsten die gewohnte Form des 1. Sinfoniesatzes in Frage. Diese bemerkenswerte Stelle erschien den Zeitgenossen als so kühn, daß sie sie einfach für falsch hielten und auf einen Notationsfehler zurückführen zu müssen glaubten. Rochlitz<sup>9</sup> übergang die Stelle in seiner Rezension völlig, weil es für ihn keine Frage war, daß die zweiten Violinen statt *as* *g* zu spielen hätten, worauf er in seinem Stichfehlerverzeichnis denn auch hinwies. Diese Lösung der „problematischen“ Stelle wurde in die erste Partiturausgabe übernommen, und noch Richard Wagner<sup>10</sup> war der festen Überzeugung, es müsse *g* statt *as* heißen. Fétis hingegen sah den Notationsfehler in einer falschen Angabe der Hornstimmung. An all dem wird deutlich, wie unakzeptabel Beethovens Fassung dieser Stelle war, wie sehr sie gegen alle Regel und Gewohnheit verstieß. Zugleich zeigt sich, wie ausschließlich man darauf bestand, das Werk für eine Sinfonie im gewohnten Sinn zu nehmen, als Repräsentanten der Gattung, zu der eben eine regelrechte, d. h. von allen Komplikationen freie Reprisenleitung gehört, damit die Reprise, auf die es als Bestätigung des anfangs Exponierten nun einmal ankommt, deutlich wird. Als „Laune“ klassifizierte darum Ferdinand Ries, Beethovens Schüler, die Stelle. Ries' Schilderung von der ersten Probe der Sinfonie beschreibt exakt den Eindruck, den der Hörer bekommen mußte:

„In dem nämlichen Allegro ist eine böse Laune Beethoven's für das Horn; einige Tacte, ehe im zweiten Theile das Thema vollständig wieder eintritt, läßt Beethoven dasselbe mit dem Horn andeuten, wo die beiden Violinen noch immer auf einem Secunden-Accorde liegen. Es muß dieses dem Nichtkenner der Partitur immer den Eindruck machen, als ob der Hornist schlecht gezählt habe und verkehrt eingefallen sei. Bei der ersten Probe dieser Symphonie, die entsetzlich war, wo der Hornist aber recht eintrat, stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: 'der verdammte Hornist! kann der nicht zählen? - Es klingt ja infam falsch!' Ich glaube, ich war sehr nah daran, eine Ohrfeige zu erhalten.“<sup>12</sup>

So wie Ries mußten alle empfinden; denn der „verdammte Hornist“ brachte den Hörer um die gewohnte und erwartete Reprisenwirkung. Das scheinbar zu früh einsetzende Horn „tötet die Pointe“. Die konventionelle Reprise wird so, noch ehe sie eintritt, in Frage gestellt. Reprisenwirkung gibt es nicht, zumindest erscheint sie empfindlich gestört, und der Hörer ist enttäuscht. So um das gewohnte Erlebnis gebracht, folgt er dem weiteren Verlauf mit neuer Aufmerksamkeit, die er einer gewöhnlichen Reprise nicht entgegenbrächte. So ist möglich, daß die Reprise lediglich als Station einer weitergehenden Entwicklung erscheint, die erst mit dem Ende des Satzes abschließt.

Wie stark man die Unterschiede der „Eroica“ von der Gattung und ihren „klassischen“ Ausprägungen empfand, zeigen die Rezensionen in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“. Nach der ersten Aufführung in Wien hieß es:

„Eine ganz neue Sinfonie Beethovens... ist in einem ganz andern Stil geschrieben.

Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie“<sup>13</sup>.

Daß der Rezensent das Werk eine „kühne und wilde Phantasie“ nennt, heißt, daß er ihr die Zugehörigkeit zur Gattung der Sinfonie abspricht. Das mag zunächst philisterhaft erscheinen, hat jedoch einen sehr realen Kern, wie das Referat, zumindest andeutungsweise, gezeigt hat. Die Züge, in denen sich Beethovens 3. Sinfonie von ihren Vorgängerinnen unterscheidet, sind so zahlreich und so gravierend, daß sich dem Zeitgenossen durchaus die Frage stellen konnte, ob er es hier denn überhaupt noch mit einer Sinfonie zu tun habe.



## Anmerkungen

- 1 G. Kinsky/H. Halm, „Das Werk Beethovens“, München/Duisburg 1955, 129f.
- 2 Vgl. KochL, Sp. 1386; Sulzer, Theorie, 247; Gerber ATL, Art. „Haydn“, Sp. 610.
- 3 Vgl. die Rezension in der AmZ vom 1. Mai 1805, Sp. 501f.
- 4 Siehe den Brief Karl van Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 22. Januar 1803: „...eine Ouvertüre aus dem Ballet Prometheus, dann...eine marzialische Szene, ein Pastorale und Finale, welche Stücke in den hiesigen Augarten-Konzerten sehr oft...mit ungemeinen Beifall sind aufgenommen worden...“; zit. nach Kinsky/Halm, a. a. O., 104.
- 5 Siehe B. Szabolcsi, „Geschichte der ungarischen Musik“, Budapest 1964, 175f.
- 6 Siehe die Rezensionen in der AmZ vom 28. Januar (Sp. 286), 18. Februar (Sp. 331f.) und 17. Juni 1807 (Sp. 610).
- 7 Vgl. H. Abert, „W. A. Mozart“, Leipzig <sup>7</sup>1955, Bd. 1, 117f.
- 8 Siehe G. Grove, „Beethoven and his nine Symphonies“, New York <sup>3</sup>1962, 64; H. Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal“, I. Abt., Bd. 1/2, Leipzig <sup>6</sup>1921, 202.
- 9 Rezension in der AmZ vom 18. Februar 1807.
- 10 Nach C. F. Glasenapp, „Das Leben Richard Wagners“, Bd. 6, Leipzig 1911, 767.
- 11 Nach Grove, a. a. O., 66.
- 12 „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Wegeler und Ries, NA Berlin und Leipzig 1906, 94.
- 13 AmZ vom 13. Februar 1805, Sp. 321.

Jiří Vysloužil

## ZUR FRAGE DER MÄHRISCHEN UND SLAWISCHEN VOLKSIDIOME IM SCHAFFEN VON LEOŠ JANÁČEK

Trotz anwachsender universalisierender Tendenzen in der kulturellen und geistigen Entwicklung unseres Zeitalters gehört Nationalität keineswegs zu den überlebten künstlerischen Ideen. Dies wird durch das zeitgenössische künstlerische Schaffen der „historisch jüngeren Völker“ bewiesen, das oft mit traditionellem Volksgesang und mit anderen charakteristischen Lebensäußerungen der sich organisch umgestaltenden nationalen Gemeinschaften verbunden ist. Die Idee der Nationalität ist jedoch auch der Kultur und Kunst derjenigen Völker nicht fremd, die schon in früheren Epochen geistig und künstlerisch ihre Individualität manifestierten.

Arnold Schönberg, um einen der extremsten Fälle zu nennen, beurteilt zwar die Möglichkeiten der schöpferischen Ausbeutung der musikalischen Folklore in der modernen Musik negativ, verteidigt aber andererseits leidenschaftlich den nationalen Gehalt seiner eigenen Kunst und ihre Anknüpfung an die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts. Zur tschechischen nationalen Musik des 19. Jahrhunderts bekannte sich auch Leoš Janáček, denn er war sich selbst bewußt, daß er das Werk von Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Pavel Křivánský (Autor der beachtenswerten a capella-Chöre auf Texte der Volkspoese), die die nationale Idee zu einem bedeutenden künstlerischen Faktum erhoben hatten, organisch fortsetzte. Im Unterschied zur deutschen Musik des 19. Jahrhunderts ist das Werk dieser tschechischen Meister so konzipiert, daß die nationale Idee nicht nur bedeutende national aufklärerische, das heißt gesellschaftliche Funktionen ausüben soll, sondern auch einige charakteristische künstlerische Er-